

ESSZÉ

Vikárius László

TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN?*

Gondolatok a zenei átdolgozás fogalmához és történetéhez – a „pythói nomos”, Liszt „partition de piano”-ja és a Bartók–Ország Magyar népdalok egyik darabja segítségével

Kurtág Márta emlékének ajánlom

Az ókori görög zeneesztétikához Ritoók Zsigmond által összeállított szemelvényekben olvashatunk a zenetörténet számára kulcsfogalomnak tűnő *nomos* kifejezésről. A Pindaros *Pythói ódáihoz* írott *scholion* – egyfajta ókori „komment” – magyarázza így a „pythói nomos” eredetét:

[Apollón] elment arra a jóshelyre, ahol először az Éj adott jóslatokat, azután Themis. [...] akkor Pythón tartotta hatalmában azt a háromlábú jósszéket [...] [Apollón] a Pythón sárkányt megölve, megrendezte a hetedik napon a pythói versenyt: a „próbát”, mert megpróbáltatott az állattal való harcban; az iambost a szidalmazás miatt, amely őt érte a harc előtt [...]; a daktylost Dionysos miatt, mert úgy tűnik, ő szabott a háromlábú székről először törvényeket; a kréतिकost Zeus miatt; a métróont, mert a Földanyáé volt a jóshely; végül a „süvöltést” a kigyó sziszegése miatt. Ilyen volt a pythói verseny első rendje.¹

Ritoók Zsigmond válogatásának köszönhetően két további antik szövegrész segít abban, hogy megértsük, miről is lehet szó a verseny elemeinek, részleteinek ebben az önmagában felettébb talányos felsorolásában. Az egyik Julius Pollux 2. századi szerző *Szógyűjteménye* (*Onomastikon*), a másik Strabón nagy földrajzi munkájának részlete. Pollux szerint

Az auloson előadott pythói nomosnak öt része van: próba, kihívás, iambikon, áldozati zene, tánc. Az egész nomos Apollónnak a sárkánnyal vívott harcát mutatja be. A próbában megvizsgálja a helyét, hogy alkalmas-e a küzdelemre. A kihívásban kihívja a sárkányt. Az iambikonban viaskodik. Az iambikon ti. magában foglalja a harsonahangokat és a fogcsikorgatást, ahogyan a sárkány, amikor a nyíl érte, megcsikorgatta a fogát. Az áldozati zene ábrázolja az isten győzelmét, a táncban az isten győzelmi táncát lelti.²

* Elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Átirat, átdolgozás, feldolgozás” címmel (kivételesen online formában) megrendezett konferenciájának nyitó előadásaként 2020. október 9-én. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982 (Görög és latin írók tára, 17.), 40–41.

2 Uott, 42–43.

Talán szükségtelen Strabónt is szó szerint idéznünk, aki a kitharódosok, vagyis kitharával kísért énekesek, az aulosjátékosok és az ének nélküli kitharajátékosok versenyét jellemzi hasonlóan. Valahol a művészet egyik fontos forrásánál érezzük magunkat. A művészet azonban nem önmagában-valóként jelenik meg, hanem *a mítosz jelenvalóvá tételeként*. Vagyis a művészet (ami itt nyilvánvalóan elválaszthatatlan előadásától) maga is közvetít, s ezt különböző eszközök – *instrumentumok* –, vagyis hangkeltő eszközök, illetve hangszerek segítségével teheti meg, miközben lényegét tekintve ugyanaz marad, hisz minden esetben a „pythói nomos”-ról van szó.

Végül – de még mindig előljáróban – hadd idézzek föl egy emlékezetes jelenetet, melyben az imént említett különböző előadói lehetőségek versengését a szatír Marsyas és maga Apollón versenyeként örököltette meg a szicíliai Diodórosz időszámításunk előtti 1. századból való történeti munkájában:

Marsyas versenyre hívta a művészetben Apollónt [...] Apollón először csak éneklés nélkül pengette a kitharát, Marsyas viszont az aulosokra vetve magát szokatlanságával elkápráztatta hallgatóságát, s úgy tűnt, hogy dallamosságával felülmúlja az előtte versenyzőt. Mikor azután megállapodtak, hogy párhuzamosan mutatják be bíráiknak művészetüket, úgy mondják, hogy Apollón másodsorra elővette a kithara dallamához kapcsolódó éneket, s ezzel túlszárnyalta az aulosok korábbi sikerét. Marsyas előbb bosszankodott, s azt magyarázta a hallgatónak, hogy minden méltányosság ellenére maradt alul, hiszen a művészetet kell összehasonlítani, nem a hangot [...]; ezenfelül méltánytalan egyszerre két művészetet az eggyel összevetni. Apollón erre a monda szerint azt felelte, hogy ő semmivel sincs előnyösebb helyzetben, hiszen Marsyas is ugyanazt teszi, mint ő, ha az aulosba fúj. Vagy mindkettejüknek egyformán meg kell adni a keverésnek ezt a lehetőségét, vagy egyik se versenyezzék a szájával, hanem egyedül a keze segítségével mutassa be művészetét. Mikor a hallgatóság úgy ítélte, hogy Apollón helyesebben érvel, ismét összehasonlították kettejük művészetét, s Marsyas alul maradt.³

Akár elfogadjuk Apollón rafinált érvelését (mely mintha egy második – szó-noklattani – verseny része lett volna), akár nem, e szöveg bizonyítani látszik – a különféle hangszerekkel előadott *nomos* leírásánál is egyértelműbben –, hogy a zenében ugyanaz előadható csak hangszeren (kitharán), s előadható a „hozzátartozó ének”-kel együtt.

2016 őszén *Fordítás, tolmácsolás, értelmezés* címmel rendeztek konferenciát a Széchényi Könyvtárban. Az utóbbi kötetben is megjelent tanulmányok sorát,⁴ mint a cím is jelzi, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2019. évi „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” konferenciájának tematikájához igen közel álló kérdéseknek szentelték. S bár a korábbi konferencia címe a *nyelvi* közvetítésre helyezte a hangsúlyt, hiszen a fordítás, tolmácsolás, értelmezés állt a középpontban, az összegyűjtött tanulmányok igen tág összefüggésben és többféle művészeti ágban vizsgálták

3 Uott, 30–33.

4 *Fordítás, tolmácsolás, értelmezés*. Szerk. Mikusi Balázs, Rózsafalvi Zsuzsanna, Sirató Ildikó. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó, 2017 (Bibliotheca scientiae et artis, 9.).

mű és átdolgozás kapcsolatát. Még a szorosabb értelemben véve szépirodalmi művek tárgyalásakor is messze továbbléptek a fordításhoz közvetlenül kapcsolódó problematikán, s bevonták a mítoszok és toposzok szerepének vizsgálatát. A művészeti ágak közötti átjárást például az irodalom és film, vers vagy szöveg és képi ábrázolás *intermediális* kapcsolatainak példái képviselték.⁵ De még a történelmi esemény és annak értelmezési lehetőségei is megjelentek egy-egy tanulmányban.⁶ Amivel egyébként – *mutatis mutandis* – akár Apollón és a sárkány történetének mint eseménynek verseny keretében történő zenés megjelenítését is rokoníthatjuk.

Nem csoda, ha a zenei átdolgozás kérdéseit is több előadás tárgyalta. Érthető módon színpadi (megint csak *intermediális*) zenei műfajokhoz kapcsolódott Mikusi Balázs, illetve Illyés Boglárka tanulmánya. (Az előbbi egy Mozart-daljáték Hevesi Sándornak köszönhető alkalmi színpadi adaptációjáról szolt Goldoni egyik darabjának előadásához,⁷ az utóbbi a Goethe *Werther*jéből készült Massenet-opera magyar nyelvű változatairól.)⁸ Kiemelt témaként szerepelt azonban az átírat jelensége Bartók életművében, amit Somfai László rendkívül tömör, mégis szinte minden részletre kiterjedő tanulmányban tekintett át.⁹ Munkája ugyanakkor nemcsak áttekintést ad a szerzőtől magától származó legkülönbözőbb átdolgozásokról, hanem egyúttal megkockáztat egy markáns – sok szempontból igen meggyőző – művészi értékelést is. A közreadott tanulmány függelékében műfaji szempontból összesen 16 csoportba osztva mutatja be Bartók saját átdolgozásait. Mitután az átdolgozás Bartók életművében különösen sokféle formában van jelen, s e dolgozat részletes bemutatásra szánt példáját ugyancsak Bartóktól veszem, hasznos a Somfai tanulmányában bevezetett rendszerezést áttekintenünk. Mint látni fogjuk, egy konkrét életműre vonatkoztatva olyan sajátos típusok mutatkoznak meg, melyek egy általánosabb és általánosítóbb rendszerezésben nem jelennének meg. A kategóriák a következők (helyenként a megfogalmazást az értelem megváltoztatása nélkül módosítom az egységesség kedvéért):

1. zongoraműből zenekari mű
2. zenekari műből zongoraátírat
3. zongorakivonat
4. négykezes zongorakivonat
5. versenyműből zongorakíséretes forma
6. zongorakíséretes műből zenekar-kíséretes forma
7. zongoraműből hegedű–zongora mű (az átírat Bartók társszerzőségével)

5 Ld. a kötet „Kép és szöveg intermediális kapcsolatai” cím alatt közölt tanulmányait, uott, 159–225.

6 Az utolsó részben „Esemény és interpretáció” cím alatt összefogott tanulmányokra gondolok, s különösen Sárközy Réka tanulmányára: „Nyomozás egy régi gyilkosság ügyében. Kaphatunk-e választ múltat kutató kérdéseinkre?”. Uott, 259–263.

7 Mikusi Balázs: „’A színháztörténet egyik legkülönösebb experimentuma’. Mozart, Goldoni és Hevesi Sándor *Mirandolinája*”. Uott, 133–142.

8 Illyés Boglárka: „Traduttore, traditore? Massenet *Werther* című operájának magyar változatai”. Uott, 143–156.

9 Somfai László: „Fordítás? Értelmezés? Az átírat problematikája Bartók életművében”. Uott, 121–132.

8. kétkezes zongoraműből négykezes, illetve kétzongorás forma¹⁰
9. hegedűduóból zongoramű
10. ének-zongora műből zenekar-kíséretes forma
11. színpadi műből zenekari szvit-változat
12. a cappella kórusműből zenekar-kíséretes forma
13. ének-zongora mű kiadott formájából koncertváltozat
14. tilinkó-zongora műből önálló zongoramű
15. barokk billentyűs zene zongoraátírata
16. tervek [vonózenekari vagy zenekari átdolgozások zongora- vagy kamaraműből]

Az utolsó – 16. – csoportnál Somfai nemcsak lelkiismeretesen elszámol az átdolgozás meg nem valósult műtervekben megjelenő formáival, hanem – legalábbis az elsőként említett „ca. 15 perces mű zenekarra a Szabadban és a 9 kis zongoradarab egyes tételeiből” esetében – megkezdett fogalmazványra is támaszkodik. Ha csak magát az átdolgozás módozatát vesszük tekintetbe, akkor a kategorizálás valamelyest egyszerűsíthető. Zongorára írt mű vagy kíséret nagyobb együttesre, különösen zenekarra alkalmazása jelenik meg az 1., 6., 10. kategóriában. Ettől mindenképp elüt a 7. kategória, melynél zongoraműből kamaramű válik. Másfelől a kategóriák másik csoportja lényegében a zongorakivonat kategóriájába tartozik, ilyen a 2., 3., 4. 5. Itt is különlegesnek, s feltétlenül megkülönböztetendőnek tűnik a kamaraműből létrehozott önálló zongoramű (9. és 14.). Ide sorolhatnánk esetleg a dalból készült szóló zongoraátíratot is, mint amilyen a *Négy Pósa-dal* 1. számának átírata a *Petits morceaux* 2. darabjaként.¹¹ A részletes csoportosítás azonban, melynél még a kétkezes és négykezes zongoramű is műfaji különbségként jelentkezik, feltétlenül hasznos, hiszen minden átalakítás, akár a gyermekkézre szánt népdalfeldolgozás koncertzongorista kezéhez igazítása is rendkívül érzékeny zenei-műfaji átalakításokat tesz szükségessé.

Bartók életművében az átírat, átdolgozás, feldolgozás számtalan változata jelenik meg, hiszen pályája nagy részében nemcsak a népdalokkal foglalkozott a lejegyzéstől a legkülönfélébb feldolgozásokig szóló zongorára, énekhangra és zongorára, kórusra, hangszerrel vagy hangszeregyüttessel kísért kórusra, valamint zenekarra. Figyelme és tevékenysége kiterjedt a zenetörténet klasszikusainak közreadásától zongoraátdolgozásokig a barokktól (különösen az olasz barokk billentyűsátíratok) a kortárs zenéig (Richard Strauss, Reger). Zeneszerzői szempontból azonban a legfontosabbak mégis saját műveinek átdolgozásai, hangszerelése és leíratlan koncertváltozatai.

10 Somfai csoportosításában csak „4-kezes” szerepel, de nyilván ideérti a kétzongorás átíratot, hiszen a *Mikrokosmos* darabjaiból, mint jelzi is, kétzongorás átdolgozások készültek, s a *Mikrokosmoson* belül találunk több kétzongorás változatot is.

11 E csak Bartók fiatalkorára jellemző s amúgy is ritka átdolgozási mód bizonyára véletlenül hiányzik a kategóriák közül. Bartók egyébként saját dala mellett Richard Strauss-dalokból is kidolgozott zongoraváltozatot, amint ezt egy koncertműsor tanúsítja. A későbbi életműben kivételesnek tekinthető, hogy a *Mikrokosmos* több darabot közlő szóló zongorára vagy énekhangra zongorakísérettel.

Bartók saját műveinek Somfai gondosan fölállított kategóriáiban megjelenő átdolgozásai között kitüntetett hely illeti meg azokat a csoportokat, amelyekben minden műalak többé-kevésbé önállónak, teljes értékűnek tekinthető. Így különösen a 6–9. csoport: a „zongorakíséretes műből zenekar-kíséretes forma”, „zongoraműből hegedű–zongora mű”, „kétkezes zongoraműből négykezes, illetve kétzongorás forma” és a „hegedűduóból zongoramű”. A két Hegedűrapszódiát (1928) tartalmazó, két kiemelkedő hegedűs partnernek, Szigeti Józsefnek, illetve Székely Zoltánnak készült „versenymű-változatok” természetes továbbfejlesztései az eredeti zongorakíséretes kamaraműveknek. Ezúttal tehát a zongorakíséretes forma az eredeti, s nem kivonat, mint az a versenyműveknél szokásos. A *Mikrokosmos*-válogatás kézzongorás változata (Pásztory Dittával közös koncertjeik számára, 1940) éppúgy egyedi, kivételes jelenség az életműben, mint a két hegedűre írt *Negyvennégy duó* összesen hat darabjából nagyobb részét 1936-ban elkészült, önmagában is teljes értékű zongoraciklus, a *Kis szvit*. Ezek mindegyike egyedi kompozíciós vállalkozásként értékelhető. Ezzel szemben zongoraművek hegedű–zongora átiratai (az összeállítás 7. csoportja) a korabeli átdolgozások talán legtipikusabb képviselői. Az e pontban felsorolt – kizárólag a Bartók társszerzőségével készült – átiratok (Bartók–Gertler: *Szonatina*, 1930, és Bartók–Ország: *Magyar népdalok*, 1934) mellé érdemes hozzávinnünk azt a két további sorozatot is, amelyek nélkül kérdés, hogy ezek elkészültek volna-e. Az egyik Székely Zoltán átirata a *Román népi táncokból*, a másik Szigeti József válogatása a *Gyermekeknek* magyar füzeteiből. Az utóbbi végső megformálásában Bartóknak is volt szerepe.

Ezúttal egyetlen példát veszek e műcsoportból, a Bartók–Ország-féle *Magyar népdalok*-sorozat egyik átdolgozását. Ennek segítségével próbálok nemcsak Bartók életművén keresztül hozzászólni az átiratok kérdéséhez, hanem egyúttal megpróbálok az átirat és feldolgozás zenetörténeti jelenségét, valamint az eredeti és átdolgozás általánosabb problematikáját is megközelíteni.

A *Román népi táncok* Székely Zoltán-féle átdolgozása vagy a háromtétéles *Szonatina* Gertler Endre által készített hegedű–zongora átirata esetén nem merült föl megoldandó problémaként a műegész kérdése, hiszen egy eleve zárt, egyben előadható zongoraciklus szolgált az átdolgozás alapjául, s azt a maga eredeti tételrendjét megtartva alkalmazták a megváltozott előadóapparátusra. A műforma kialakítása szempontjából jelentősebb beavatkozást igényelt Szigeti József átirata, hiszen a *Gyermekeknek*ből kiválasztott hét szám végül összesen három kis szvitbe vagy tételpárba rendeződött. És éppen itt mutatkozik meg a zeneszerzői gondolat szükségszerűnek tűnő megjelenése – hogy ne mondjam: közbelépése. Szigeti ugyan is eredetileg hat kiválasztott darabot dolgozott át, s Bartók, aki magukba az átdolgozásokba csupán érintőlegesen szólt bele, meglátva a válogatást, 1926. október 2-i levelében azonnal jelezte javaslatait az elkészült átiratokból kialakítható szvittek lehetőségére vonatkozóan:

Pár nappal ezelőtt küldtem vissza átiratait az U[niversal]. E[dition].-nak; a nagyon jól sikerült munkán csak néhány apróságot szeretnék változtatni [...] ajánlatom [...] az, hogy jó volna legalább 2–2 darabot (esetleg 3-at) attacca összefoglalni (amint ezt már Ön is így tervezte a III. és IV.-kel). Éspedig össze lehetne foglalni:

1) N° I. III. IV.

2) N° II. VI.

Az árván maradt V.-hez nem találhatna még egy, frissebb tempójú, átírható darabot?

E javaslat nyomán Szigeti még egy átdolgozást készített, s készséggel átvette a darabok Bartók által javasolt elrendezését. Látjuk tehát, a zeneszerző azonnal alakít munkáján, amint az új összefüggésbe kerül. S noha itt az átíratok teljes mértékben Szigetitől valók, a kialakult sorozat mint koncertelőadásra szánt „mű” a zeneszerző sugalmazására öltött végül is alakot.

A Szigeti-átíratok sorát folytató, ugyancsak hegedűre és zongorára írt *Magyar népdalok* sorozatán belül Országh Tivadar összesen 11 átíratot tartalmazó kézirata eleve három ciklusba rendezte a darabokat¹² (lásd az 1. táblázatot). Bartók természetesen nem szólt bele a hegedű miatt történt természetes transzponálásokba (a táblázatban kiemelve), viszont három tételpárosítás átvétele, valamint két finálététel funkciójának megőrzése mellett jelentős mértékben újrendezte a sorozatot. Két hosszabb szvitet alakított ki. Az elsőt zárta Országh II. ciklusának fináléjával, a másodikat pedig Országh I. sorozatának zárótételével (mely egyébként a *Gyermekeknek* első füzetét is zárta, tehát Bartók eleve finálénak szánta).¹³ Bár logikus a hangnemek elrendezése, nem törekedett ő sem (ahogy Országh sem) az egyes szviteten belül hangnemi egységre vagy visszatérő hangnemi keret kialakítására. Viszont a darabok összekapcsolásánál olykor egészen egyszerű átvezetést komponált.

Bartók eredetileg az átíratok – professzionális másoló által készített – kéziratos másolatába kezdte bevezetni a módosításait, majd külön kéziratlpra gyűjtötte a jelentősebb változtatásokat, mielőtt az egész sorozatot elkezdte volna újból leírni.¹⁴ Nyilvánvaló, hogy alakítása részleteiben és a teljes sorozat elrendezésére vonatko-

12 Ld. a 22TVPC2 jelzetű kéziratismásolatot Bartók Péter gyűjteményében, mely jelenleg a bázeli Sacher-Stiftung Bartók-gyűjteményében található. Sajnálatos módon tisztázatlan, hogy a kézirat eredetije, Országh átíratának Bartók által használt kéziratos másolata tulajdonképpen hol maradt fenn, s jelenleg hol található. A Waldbauer Iván által készített gépiratos és befejezetlen Bartók-műjegyzékben (*Thematic Catalog of Bartók's Works, Draft 3*) a forrás (22–9.) részletes leírásában sajnos üresen hagyták a kézirat-tulajdonos nevének szánt helyet. E kalligrafikus kézírással készült másolat (a végén a „Komoróczy” név nyilván a professzionális kopistát azonosítja) címlapja részben Országh kézírását is tartalmazza. A címlapon eredetileg csak ennyi állt: „NÉPDALOK. Bartók 'Gyermekeknek' című gyűjteményéből”. Ez alatt Országh saját kézírásával olvasható neve s az átírat készülésének dátuma, 1931, továbbá – ugyancsak az ő kézírásával, de valószínűleg utólagos kiegészítésként –: „A vörös ceruzával Bartók javításai láthatók”. Bár kérdéses, hol maradhatott fenn e forrás eredeti példánya, annyi a megjegyzés alapján bizonyosnak látszik, hogy miután Bartók bevezette a javításait, majd az átíratokat saját leírásában véglegesítette, visszaadhatta azt Országh-nak. Így vagy az ő tulajdonában maradt haláláig (1963-ig), vagy ő adhatta át valakinek. Ez a forrás sajnos nincs a Zeneakadémia Könyvtárának a Régi Zeneakadémián található gyűjteményében, ahol több Országh-mű kézirátát is őrzik. E kézíratok ugyanakkor egyértelművé tették, hogy a keresett forráson található följegyzés Országhtól való. Csabai Adriennek tartozom köszönettel, hogy a Zeneakadémia Országh-forrásaiba betekintheztem.

13 Ld. ehhez dolgozatomat: „'Kanásznóta' és 'Kanásztánc'. Bartók: *Gyermekeknek*, II. füzet, XXXIX és XLII”. In: *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére*. Szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan, 2012, 725–749.

14 Ld. ugyancsak a bázeli Sacher-Stiftung Bartók-gyűjteményében őrzött 22TVPS1 jelzetű kéziratot (másolata a budapesti Bartók Archívumban található).

Ország		Gyermekeknek I-II	Bartók
I	1 (d)	14 (d)	II/6
	2 (D)	19 (D)	II/7
	3 (e)	21 (a)	II/9
II	4 (d)	16 (d)	II/5
	5 (a)	8 (a)	II/8
	6 (d)	17 (e)	I/3
	7 (a)	31 (e)	I/4
III	8 (g)	34 (f)	I/1
	9 (g)	36 (g)	I/2
	10 (h)	29 (h)	
	11 (a)	41 (a)	

Kiadás	
I	1 (g) (orig. II/34)
	2 (g) (orig. II/36)
	3 (d) (orig. I/17)
	4 (a) (orig. II/31)
II	5 (d) (orig. I/16)
	6 (d) (orig. I/14)
	7 (D) (orig. I/19)
	8 (a) (orig. I/8)
	9 (e) (orig. I/21)

1. táblázat. *Ország* Tivadar hegedű-zongora átiratai (1931) és a *Bartók-Ország*: Magyar népdalok hegedűre és zongorára (1934)

zóna is végül olyan mértékűnek bizonyult, hogy szükségessé vált a teljes sorozat újbóli leírása. Zenei anyagát tekintve legjelentősebb mértékben ugyanakkor két tételt dolgozott át: aligha véletlenül mindkét sorozat fináléját, az eredeti 21-es számból készült átiratot és az eredeti kiadás szerinti 31-es darab átiratát. Ez utóbbi, eredetileg *Allegretto scherzando* tempójú darab (a népdal szövegkezdetek szerint „Anyám, édesanyám”, az átdolgozat kiadás szerint 29. „Ötfokú dallam”) különösen jó példa arra, hogy mi történhet egy kompozícióval, ha zeneszerző (ez esetben a zeneszerző maga) dolgozza át egyik műfajból a másikba.

Az eredeti zongoradarab közelebbi vizsgálata témánk szempontjából is érdekes, hiszen az maga is feldolgozás, méghozzá egy egyszólamú vokális népdal felhasználása egy gyermekeknek szánt, ám előadási célú pedagógiai zongoradarabban.

A Bartók 1907-es csíki gyűjtésből való, végig azonos ritmusú, 6 szótagos sorokból álló dallam (1. *faksimile a 12. oldalon*) két fele mindössze a zárlatban különbözik – eltérő dūr, illetve moll zárata révén. A Bartók-rendben besorolás nélkül megtalálható tisztán pentaton népdal (az amerikai kiadásban szereplő „Pentatonic Tune” cím épp erre utal) zenei anyaga minimálisnak mondható. Épp e rövidség – vagy tömörség – magyarázza, hogy a dallam feldolgozásakor (2. *faksimile a 13. oldalon*) a megszokottabb 2 strófa helyett Bartók 3 strófát alkalmazott. Még fontosabb azonban, hogy a bevezetés és az átvezető részek – szokatlan módon – épp olyan hosszú, 8 ütemes egységeket alkotnak, mint maga a dal. Bár a bevezetés és a közjátékok nem a dallamból veszik ismételt motívumukat, mégis szervesen kapcsolódnak a feldolgozott dallamhoz. Bartók ugyan 6 szótagos, izoritmikus formában alkalmazta zongoradarabjában az alapidallamot, de a támlap mutatja, hogy 5 szótagos sorok s ennek megfelelő ritmusvariánsok is előfordulnak a dal különböző

$$\frac{6}{\text{VII} - 5}$$

$$4 \cdot 3 \cdot 4$$

A fels. képe: Operettócsomafalva, Csík m. 1907. VIII. R. Bartók

Előadók: asszony

Tempo giusto

a) Anyám, édes anyám El-fes-lett a csík-mám; ki varr-ja meg im-mán, ki varr-ja meg im-mán
be be

b) Három vargalégény
Vándorlani szeretek; /,
Már minden kenyeretk.

c) Fősvény a gasda,
Nem néz a napra; /,
Csak a szép asszonyra.

[]

1. fakszimile. „Anyám, édesanyám”, népdal a Bartók-rendből (BR 12688), Bartók kézírása

szövegstrófáinál. A bevezető és a közjáték kezdőmotívumánál azonnal szerepet kapott a népdal jellegzetes sorkezdő $\bullet \bullet \bullet$ ritmusvariánsa.

A zongoradarab maga egy kis balkéz-tanulmány, mely emellett bevezet mind a staccato játékba, mind az előké alkalmazásába. A regiszterek változatos használatával, *p*, *mp* dinamikájával, friss tempójával a darab valóságos virtuóz apróság. A végig játékos (*scherzando*) kompozíció záróstrófájának tréfája a közjáték minduntalan beszúrása a dallamsorok közé, mígnem a végén, a codettának nevezhető záróütemekben a kettő eggyé válik; a közjáték motívuma mintegy a darab során átalakul a népdallá. Innen nézve pedig a darab arról is szól – a bachi invenciók szellemében –, hogyan lehet egy-egy apró motívumból dallamot, dallamból népdalt, népdalból pedig darabot alkotni.

Hogy kellőképpen méltányolni tudjuk Bartók saját átdolgozását, érdemes röviden jellemezni Országh kéziratban maradt eredeti átíratát. A két „vállalkozás” összevetésekor mindenesetre érdemes megkülönböztetnünk az „átdolgozás”-t az

XXXI.

Allegro scherzando.

9

2. fakszimile. Bartók: Gyermekeknek II/3.1, Rozsnyai-kiadás

„átirat”-tól, amiről a későbbiekben még lesz szó. Egyelőre értsük átíraton a zenei anyag többé-kevésbé egyszerű áttételét egy eltérő előadóapparátusra, míg átdolgozáson értsünk olyan új alakot, mely lényegesen eltér az eredetitől. Hogy miben, azt a változatok vizsgálatá fogja megmutatni.

Országh kéziratos változata szerint a darab terjedelme, formája teljesen érintetlen maradt, ami természetesen elvárható a kompozícióhoz tisztelettel közelítő átdolgozótól (tulajdonképpen „átíró”-tól). Az alapvetően igen korrekt, számos részletében ötletes hegedű–zongora letét logikusan alkalmazza a zenei anyagot a duóformációra. Egy döntő különbség, amelyet Bartók maga is átvett Országhtól, a darab transzponálása G-dúr/e-mollból C-dúr/a-mollba. Ezáltal a bevezetés alapmotívuma s a téma is nagyrészt az I. húrra kerül. A két átdolgozás néhány részletét érdemes összehasonlítani pusztán az előadóapparátus és a textúra kezelése és kihasználása szempontjából. Országh a bevezetés zongoraszólamát (a transzponálás következtében egy kvarttal magasabban játszatva) pontosan átveszi (1. kotta). Csupán a *f* dinamika elérésénél, az 5–6. ütemben adja hozzá a hegedűt. Vagyis igyekszik a hegedűt fönntartani a dallam megszólaltatására, s a zongorát kísérőhangszerként mutatja be.

1. kotta. Bartók–Országh: Magyar népdalok I/4. kezdete, Országh Tivadar átírata alapján

Bartók mindjárt a darab elején, az első négy ütemben együtt játszatja unisono a két hangszert (3. *faksimile a 16–17. oldalon*). A hegedű *ruvido* utasítást kap, s az indítás eleve *f*, dinamikai fejlesztés csupán annyiban lesz, hogy a 7. ütemben a hegedű *ff* lép be. Mindez azt szolgálja, hogy nagyobb legyen a kontraszt az első strófa *p* dinamikájával. A zeneszerző azonban a zongoraszólamot sem veszi át változtatlanul. A fölfelé transzponálást ellensúlyozza a bal kéz oktávozása. Az egységes első négy ütemmel szemben az 5–8. ütemben egyidejűleg a regiszterekkel is és a két hangszer változó használatával is játszik: a zongoraszólam két oktávot emelkedik, s a hangszerek felelgetésbe kezdenek. A „játék” része az is, hogy az első szóló-hegedű-ütem megtöri egy pillanatra a zongorán elkezdett folyamatot, amelynek lezárása a bevezetés csattanóként ható lezárása is lesz egyben.

Bartók emellett a darab „prezentációján” is módosít. Az *Allegro scherzando* előírást *Allegro*-ra egyszerűsíti, ugyanakkor, ahogy látni fogjuk, a *scherzando* karaktert még hangsúlyosabban „belekomponálja” a hegedű–zongora változatba. Ugyanakkor váratlanul gyors tempót rögzít, $\text{♩} = 152$. Megjegyzendő, hogy a *Gyermekeknek* amerikai átdolgozásakor a továbbra is pedagógiai célú zongoradarab tempója $\text{♩} = 138$ lett. A gyorsabb tempó nyilvánvalóan ugyancsak összefügg a szerzői átdolgozás legjellemzőbb sajátosságával, hogy a zongoradarabból – a kompozíció kereteit, dimenzióit megőrizve – szerzője virtuóz koncertszámot formált. Ezt a darab karakterén túl sorozatbeli helyzete is indokolta, sőt talán szükségessé is tette, hiszen az

első sorozat fináléja lett. Ez a szerzőnek akár még abban a döntésében is szerepet játszhatott, hogy elhagyta a tempófeliratból a scherzando utasítást, mely jobban illik egy sorozat belső tételéhez.

A zongoradarabban, szokatlan módon, a mindvégig a bal kéz szólamában szereplő dallamot Ország átíratában az első két strófa alatt a hegedű játssza ugyanabban a mély fekvésben. Ilyen módon szükségszerűen elmarad a regisztereknek már az eredeti zongoradarabban is meglévő játéka, ahol az első strófa a kis oktávban szól, a második strófa pedig lekerül a nagy oktávba. Ország azzal kárpótolja valamelyest a hallgatót, hogy a második strófát a hegedű mellett a zongora-balkézzel is játszattja. A zongoraszólam itt ugyanis változtatás nélkül veszi át a zongoradarab teljes anyagát, s csupán kiegészítés a hegedű által elismételt dallam. Éppen ezért e szakaszban az átírat épp a több lehetőséget kínáló, ám kihasználatlanul maradó gazdagabb eszköztár miatt lesz akaratlanul is csupán halvány utánpótlás a zongoradarab szerényebb eszközökkel elért változatos hatásainak. Végül a harmadik, meg-megszakított strófa (*2. kotta*) első felét a zongora, második felét azonban – szellemesen – csak a hegedű játssza, méghozzá az eddiginél egy oktávval magasabban (az egy-, illetve kétvonalas oktávban). A közbeszúrások vagy a hegedűn és a zongorán együtt, vagy csak a zongorán szólalnak meg, a codettában pedig egymásnak adogatja a motívumokat a két hangszer, jól kihasználva a regiszterek változatoságát a hegedű magas (háromvonalas) fekvéséből fokozatosan ereszkedve alá a balkéz nagy oktávjáig.

2. kotta. Bartók–Ország: Magyar népdalok I/4. vége, Ország Tivadar átírata alapján

Bartók átdolgozásában (*3. faksimile*) nemcsak a bevezetésben látotthoz hasonlóan írja újra a zenei szöveget. Valójában nincs egyetlen ütem, egyetlen hang sem, amely változtatás nélkül került volna az átdolgozásba. Az első strófa témától mentes

Allegro ♩ = 152

(Original Nr. 31)

The musical score is presented in four systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass and treble clefs). The tempo is marked **Allegro** with a metronome marking of ♩ = 152. The first system includes dynamics such as *f*, *ruvido*, and *ff*. The second system features a piano solo with complex textures, including chords and arpeggios, with dynamics *p* and *sf*. The third system continues the piano solo with various dynamics and articulations, including *f*, *sf*, and *sf*. The fourth system shows the piano solo concluding with a final chord, with dynamics *f p* and *sf*.

The musical score is written for piano and violin. It consists of five systems of staves. The piano part is written in the left hand on a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written in the right hand on a single staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4.

System 1: Piano part starts with a *mf* dynamic. The violin part has a *cresc.* marking. The system ends with a 2/4 time signature.

System 2: Piano part has a *pizz.* marking and a *pp subito* dynamic. The violin part has an *arco* marking. The system ends with a 2/4 time signature.

System 3: Piano part has a *f* dynamic. The violin part has a *poco sosten.* marking and an *f* dynamic. The system ends with a 2/4 time signature.

System 4: Piano part has a *p* dynamic. The violin part has a *più p* dynamic. The system ends with a 2/4 time signature.

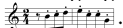
System 5: Piano part has a *p* dynamic. The violin part has a *poco allarg.* marking and a *pizz.* marking. The system ends with a 2/4 time signature.

Other markings include *8va* (octave up), *2* (second finger), *1* (first finger), *5* (fifth finger), and *mf* (mezzo-forte).

zongoraszólamában újdonság a négyütemes egységeket hangsúlyozó alsó, *sf* megszólaló tartott hang, valamint az esztamkíséret előkéi a jobb kézben. Az első strófa utáni közjáték motívumának továbbszövését a zeneszerző kvintekkel dúsítja. A második strófa nála is a hegedűnél marad, de két oktávval magasabban, mint először, s kezdetére virtuóz passzázs vezet föl, hogy a *f* kezdőhangot követő *p* staccatók még szellemesebben szóljanak. A magas fekvésű zongorakíséret is tovább dúsul. Emellett – s alighanem ez a legfontosabb változtatás – a kompozíció maga is kibővül; az eredetileg 56 ütemes darab 70 ütem hosszú lesz. Bartók részben az eredeti darabban is meglévő kompozíciós ötleteket fejleszti tovább, részben azonban a megváltozott körülményekhez és előadóapparátushoz alkalmazza a zenei anyagot.

A második strófát követő lélegzetvételnyi szünet után a zongoraszólam, amely eddig a közjátékokban is a hegedűvel váltakozott, vagy azt kísérte, átveszi a fősze-repet, méghozzá egy félhanggal fölfelé, Desz-dúr/b-mollba csúsztatva, s ezt a pentaton rendszert használja ebben az újabb 8 ütemes közjátékban. A zongoradarabban a megszakításokkal tagolt utolsó strófa – formai szempontból – itt következik. Ebben a változatban azonban Bartók, nyilvánvalóan a két hangszer kínálta lehetőségeket kihasználva s folytatva a hangnemi kalandozást, a fináléhatás érdekében egy idegen hangnemű strófát is beiktat. Ezúttal egy újabb váratlan hangnemi csúszásnak köszönhetően nem följebb, hanem lejjebb kerülünk, H-dúr/gisz-mollba, melyben a súlytalan helyeken a hegedű pizzicato kíséretével a zongora játssza a témát, méghozzá az átvezetés *crescendóját* követő *pp subito* dinamikával, játékos arpeggiókkal emelve ki a dallamhangokat. A strófa végül is – s ez ismét merész alakítása a formának – nem zárul le; már a dal e strófájának 7. üteme helyett, mintegy tévesen a 3. ütem jelenik meg ismét (mely a dúr záratra vezetne a moll helyett), az utolsó ütem pedig el is marad. Újabb tréfa: a látszólag végre elért záróhangok megint elcsúsztak: két *f* G hangra érkezünk. A váratlan szünetet követően azonban könnyen visszatalálunk az alaphangnemhez, mely most viszont – eltérően a zongoradarabtól – háromütemenként szakad meg, s indul újra. Így ezúttal mintegy a dallam alakul át a közjátékok játékos motívumává, mielőtt egy újabb rövid, váratlan szünet után végre elhangoznék – a zongoradarab hangsúlyozott *non rit.* utasításától eltérően *poco allargando* – a beiktatott újabb strófa óta hiányzó utolsó dallamsor, méghozzá – megint csak ellentétben a zongoradarabbal, s ellentétben Országht az szorosán követő eredeti átírásával – pikárdiai nagyterces zárással, A-dúr végződéssel.¹⁵

Habár Bartók nem változtatta meg a darab alapkarakterét s a hozzá komponált zenei anyag alapjául szolgáló motívikát, mégis olyan mértékben átformálta a darabot, hozzáigazítva, sőt többnyire teljesen újrafogalmazva az előadóapparátus és az alkalom (koncertre szánt sorozat zárószáma) lehetőségeihez és elvárásaihoz, hogy mindenképp önálló, teljes értékű műalakról kell beszélnünk. Az átdolgozásnak

15 A Rózsavölgyi-kiadású kottának a zeneszerző tulajdonában volt példánya (Bázel, Sacher-Stiftung, Bartók-gyűjtemény, 22TVPFC1) több szerzői javítást és apróbb zenei finomítást, sőt harmóniai változtatást őrzött meg, melyek máig kiadatlanok. Ebben a darabban a zárás előtt még egy apró, ám fontos további kiegészítést találunk. A 64. ütemben a hegedű is megkapja a zeneileg logikus három nyolcad felütést, s így teljes értékűen vehet részt a szólamok imitációjában: 

köszönhető eredete inkább keletkezéstörténeti és filológiai jelentőségű, semmint művészi. A hegedű–zongora átírat meggyőzőerejét hangfelvétel is igazolja, hiszen az átíratok első sorozata Zathureczky Ede és Bartók előadásában a Babitsné Török Sophie/Makkai István-féle rádiófelvételeknek hála hangzó dokumentumként is fennmaradt.¹⁶ A zeneszerző ugyanakkor az eredeti zongoradarabot eredeti formájában és funkciójában is megerősítette, amikor lényegében változtatás nélkül vette át a *Gyermekeknek* Amerikában előkészített új kiadásába.

E népdalfeldolgozás és új előadóapparátusra – és új alkalomra – született átdolgozása jól mutatja – különösen Ország Tivadar bízvást korrektnek tekinthető átírásával összevetve –, hogy mennyire nem szükségszerű az alapul szolgáló mű (az „eredeti”) és a „származtatott” mű (az „átdolgozás”) művészi értékülönbsége. A példa ugyanakkor, melynek itt vizsgált végső formája szerzői átdolgozás, egyúttal jól szemlélteti azt is, hogy a zenei gondolat a zongoradarabból készített hűséges átírásban milyen könnyen válhat másodlagossá, sőt érdektelenné, mivel azt nem is annyira az eredetihez viszonyítva, mint inkább a rendelkezésre álló lehetőségek viszonylatában értékeljük.¹⁷

Az *átírat*, *átdolgozás* a magyar nyelvhasználatban s a magyar nyelvi érzék szerint – nyilvánvalóan az „át” igeikötő miatt – valamiféle *közvetítést* érzékeltet. Az olyan szavak, mint például „átad”, „átruház”, „átörökít”, „átvállal”, nyilvánvalóan mutatja ezt az igeikötő révén is kifejeződő *közvetítettséget*.

Ám nem mindig egyértelmű, hogy mi a viszony az alapul szolgáló mű – az „eredeti” – és az „átdolgozás” között. Céljuk is többféle lehet. A Schönberg-kör által 1918 és 1921 között szervezett Zenei magánelőadásokon (*Verein für musikalische Privataufführungen*) sok esetben szólaltatták meg a tanulmányozni kívánt új műveket átíratokban, redukált apparátuson. Jellemző ebből a szempontból Schönberg levele Bartókhhoz, melyben aziránt érdeklődik, hogy Op. 1-es Rapszódiaját (a kompozíció zenekarkíséretes változatát) átírná-e esetleg a náluk szokásos kamaraegyüttesre. A szóba jöhető s szigorúan szólisztikusan alkalmazható hangszereket mindjárt fel is sorolja: zongora, harmónium, vonósok, egy fuvola, egy klarinét.¹⁸ (A mű végül a Bartók által kiadott kézzongorás változatban hangzott el a Zenei magánelőadások keretében.) Az átdolgozások bizonyos fajtái azonban éppen nem reduktív jellegűek. Valójában Schönberg az Op. 1-es Rapszódia esetében is a zenekart helyettesítő zongorakivonat helyett szeretett volna legalább kamaraegyüttest al-

16 Ld. *Bartók Recordings from Private Collections*. Szerk. Somfai László–Kocsis Zoltán–Sebestyén János. Hungaroton Classic, 1995, HCD 12334-37.

17 Daniela Philippi rövid áttekintésében sok árnyalatát jellemzi az átdolgozásoknak a másodlagos formáktól az önálló mű-jellegig, ld. a „Werkbearbeitung” szakaszt „Werktext” című tanulmányában, in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*. Hrsg. Bernhard R. Appel–Reinmar Emans. Laaber: Laaber Verlag, 2017, 95–96. Ugyanebben a kötetben hasznos példái szerepelnek Brahms műváltozatainak és átdolgozásainak, ld. Michael Struck: „Musikalische Ratgeber, Verleger, Lektoren und Stecher, Werkvarianten und Bearbeitungen: das Beispiel Brahms”. Uott, 129–143.

18 Ld. Denijs Dille: „Les Relations entre Bartók et Schönberg”. In: uő: *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Ed. Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d’Archeologie et d’Histoire de l’Art, 1990, 59–60.

kalmazni. A „fejlesztő” átdolgozás típusának klasszikus terepe ugyanakkor éppen a népdalfeldolgozás, s Kodály különösen emlékezetes elokvenciával fogalmazta meg ennek szükségességét, amikor Bartókkal közös, 1906-os, *Magyar népdalok* című kiadványuk (a címlap meghatározása szerint: „közreadásuk”) előszavában így írt a népdal nagyközönségnek szóló, nem tudományos igényű kiadásának lehetőségéről:

A másik cél, hogy a nagy közönség megismerje és megkedvelje a népdalt. Erre nem alkalmas a „nagy szótár”, mert remek és gyenge vegyesen van benne. Válogatni kell a javából és valamilyen zenei földolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De a városi öltözetben félszeg, szorongó. Ugy kell rá szabni a köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elvesztett mezőt és falut igyekezze pótolni.

Itt persze nem említi, ami azóta természetessé vált számunkra, hogy a népi gyakorlat maga is „felöltöztetheti” a vokális dallamokat hangszeres vagy hangszerkíséretes formában.

A „földolgozás”, az alkalomhoz és körülményekhez igazítása a daraboknak, ha már vannak egyáltalán „művek”, végigkíséri a zenetörténetet. A zenei notáció európai története valójában sokáig jellemző módon nem rögzíti, illetve hiányosan rögzíti az előadóapparátust. Vokális darabok hangszeres lejegyzései és átdolgozásai, melyeknek egyik jellemző típusa az intavoláció, fontos tanúja az átírás-átdolgozás korai és a középkor óta kétségkívül igen elterjedt gyakorlatának. (Sőt kérdés, hogy a *kitharistés* – ha tetszik, akár maga Apollón – ének nélküli játéka nem hozható-e szintén kapcsolatba a vokális darabok hangszeres megszólaltatásával.) Nyilván nem függetlenül a régizene-játék legújabb kori reneszánszának évszázados történetétől, természetesnek vesszük, hogy bizonyos repertoárba tartozó művek alkalomtól és rendelkezésre álló előadóktól függően egészen másképp szólalhatnak meg (s szólalhattak is meg), mint azt zenei forrásaink dokumentálják. Egyáltalán maguk a fennmaradt zenei források igen sok esetben nem a gyakorlatot, hanem inkább valamiféle reprezentációt és gyűjtési szándékot kívántak kiszolgálni. A zenei anyagnak a gyakorlat számára előállított hordozói gyakran annyira a pillanatnak szóltak, s annyira múlandó anyagokra rögzítették őket, hogy nem maradhattak fenn. Arra pedig, ami ténylegesen elhangzott, a hangrögzítés előtt a zenei notáció egyre részletesebb kidolgozása ellenére is jelentős mértékben érvényben maradt Sevillai Izidor megállapítása: „Ha az ember nem őrzi meg emlékezetében a hangokat, elvesznek, mivel ezeket leírni nem lehet.”¹⁹

Izidor „írás”-ról beszél, s mi is a zenei „írásbeliség” kifejezést használjuk. Viszont sajátosabb a zenére vonatkozóan az emlékezetben tartásra utaló „megjegyzés” két másik rokon szava, a „följegyzés” és a „lejegyzés”. Jellemző problémának tűnik, hogy gyakran nehezen eldönthető, *följegyzünk-e* valamit vagy *lejegyzünk*. Más esetekben azonban egyértelműnek tűnik: hallás után *lejegyzünk*, viszont ha valami elgondoltat nem akarunk elfeledni, *följegyezzük*.

19 „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.”

Az „átirat”, „átdolgozás” tulajdonképpeni értelmét az emfatikus *műfogalom* összefüggésében nyeri el. A műhöz viszonyítva, mely szellemi létező, s mely, amint anyagi valósággá válik, esendő és a körülményeknek kiszolgáltatott lesz. Megvalósulás esetén csak fokozatok vannak, amint a „hitelesség” ideája és ideálja is jelzi. Mintha gyakran csak megközelítésről lehetne szó. Természetesen mindannyiunknak van élménye a megvalósult ideálról is, ha mégoly ritka is az. Éppen ezért nem kétséges, hogy sokszor egészen egyértelmű minőségi különbséget érzékelünk „eredeti” és „átdolgozás” között, s e minőségi különbség gyakran az „igazi”, „hiteles” és az akár kellemetlenül, fájóan „hamis” és „művi” élményét is jelentheti.

A nagy zenei lexikonok, az angol *New Grove Dictionary* és a német *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) több jelentős és részletes szócikkben foglalkoznak az átírat, átdolgozás, feldolgozás kérdéskörével.²⁰ Németül az MGG Gesine Schröder által írt szócikke a legszorosabban idetartozó jelenségeket az „átdolgozás” – „Bearbeitung” – címszó alá gyűjtve tárgyalja, a terminusoktól és használatuktól kezdve az átdolgozások módozatain, céljain és alkalmain át egészen a szerzői jogi kérdéseig. A fogalom meghatározása így hangzik:

Általánosságban átdolgozásnak nevezzük egy (különösen írásban rögzített vagy publikált) alapul szolgáló mű [Vorlage] fölhasználását, melyet az átdolgozás átalakít, kiegészít, befejez, rekonstruál, javít, kompozicionálisan fölbont (dekomponál), átkomponál, utánkölt, vagy más hangzással lát el, más műfajhoz vagy célhoz igazít.²¹

S persze a különféle átdolgozási módok közül egyszerre több is jelentkezhet. A meghatározásnak megfelelően komplex teoretikus megközelítést tükröz a terjedelmes szócikk tartalma is. Ugyanakkor rendkívül gazdag példatárral szolgál a teljes európai zenetörténetből a legkülönfélébb átdolgozási formákra, célokra és alkalmakra. Fejezetbeosztása a következő:

- I. A terminusról
- II. Az átdolgozás fajtái és technikái
- III. Az átdolgozás szempontjai, céljai és törekvései
- IV. Változások a hangzás jellegében és az előadóapparátusban
- V. Jogi vonatkozások²²

20 Az MGG-ből az itt röviden jellemzett „Bearbeitung” szócikk mellett ld. még különösen az „Aufführung”, a „Transkription”, a „Vortrag” és a „Wahrnehmung” szócikkeket.

21 „Bearbeitung nennt man allgemein den Umgang mit einer (insb. mit einer schriftlich niedergelegten und veröffentlichten) Vorlage, der diese abwandeln, sie ergänzen, fertigstellen, rekonstruieren, verbessern, dekomponieren, Neukomponieren, nachdichten oder ihr eine andere klangliche Façon leihen, sie einem anderen Genre oder Zweck anpassen kann; oft treten mehrere dieser Bearbeitungsformen gemeinsam auf.”

22 „I. Zum Terminus. II. Arten und Techniken der Bearbeitung. III. Rücksichten, Zwecke und Ziele der Bearbeitung. IV. Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung. V. Der rechtliche Aspekt.”

A III. fejezet éppúgy foglalkozik a pedagógiai célú vagy az önképző jellegű feladatokkal, mint az adaptációk változatos alkalmával, sőt a filmmel és a modernizáló, illetve az átdolgozó egyénisége szerinti alakítással is.²³ A IV. fejezet vizsgálja a kisebb retusoktól kezdve a legkülönbözőbb műfaji átalakításokat.²⁴

Fejezetbeosztását és megközelítését tekintve sokkal egyszerűbb – lényegében történeti – felépítésű a Malcolm Boyden által írott *New Grove* szócikk. Érdemes természetesen fölfigyelnünk rá, hova helyezi a fontos történelmi határokat: 1600, 1800 és összefüggően a 19–20. század.²⁵ A fogalom meghatározása ugyanakkor igencsak tág.²⁶ Eszerint az „átdolgozás” („arrangement”) szó alkalmazható bármilyen zenei kompozícióra, mely korábbi anyagra épül. Példaként említi mindjárt a variációs formát, a kontrafaktumot, a paródiamisét, a pasticciót, valamint a cantus firmus technikát alkalmazó liturgikus kompozíciókat. Mindjárt hozzátehetjük, hogy a népdalfeldolgozások is leginkább a cantus firmus technikával, illetve gyakran a variációval mutatnak rokonságot.

Szűkebb és látszólag egyértelműbb a *Grove* lexikon fél évszázaddal korábbi, 1954-ben megjelent 5. kiadásának meghatározása, melyre Boyden maga hívja fel a figyelmet. Az „átdolgozás” tulajdonképpen „alkalmazás”, s a szócikk írója még egy félreérthetetlen hasonlatot is használ: Ez az *irodalmi fordítás* zenei megfelelője. Ugyanis:

A szólamok és hangszerek megfeleltethetők a nyelveknek, melyek közvetítik a világ számára a zeneszerző gondolatait és érzéseit; az átírat célja pedig nem más, mint hogy érthetővé tegye egy zenei nyelven azt, ami egy másik nyelven íródott.²⁷

Később pedig az átírat készítőjét a fordítóhoz hasonlítja, hiszen a hangszerek, akárcsak a nyelvek, jellegzetes kifejezőmóddal, adottságokkal és fogyatékoságokkal rendelkeznek.²⁸ A hasonlat akkor is sok mindent megvilágít, ha ma a zenét és a zenei jelenségeket magukat – a hozzáférhető repertoár, az előadásmódok és előadási formák egyszerre jelenlévő sokfélesége miatt – másképp, nehezebben leírhatónak látjuk is.

De vajon mennyire igaz az analógia a fordítással? A fordítás nélkülözhetetlenségét, problémáit és egyedülálló lehetőségeit aligha szükséges ecsetelnem. A for-

23 „1. pädagogische. 2. autodidaktische. 3. adaptive: Konzert-, Bühnen- oder Kammerfassung. 4. Massenmedien. 5. Modernisierung und Aneignung.”

24 „1. Retuschen. 2. Reduktion und Arrangement. 3. Transkription. 4. Orchestrierung und Instrumentierung. 5. instrumental/vokal.”

25 „1. Definition and scope. 2. History to 1600. 3. 1600–1800. 4. 19th and 20th centuries. 5. Conclusion.”

26 „The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement.”

27 „Arrangement. An adaptation: the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another.” A szócikk szerzője: Leonard Borwick.

28 „The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them.”

dítás azonban ismeretlen nyelv esetében a megértés nélkülözhetetlen feltétele, s a zenei megértés nagyon is létező nehézsége, amely miatt „a zené”-t „egyetemes”-nek vagy „nemzetközi nyelv”-nek mondani ma aligha mernénk, nem olyan határok mentén található, mint amilyenek a nyelvi határok. A műfaji átlépés ugyanakkor (mindenekelőtt például a jazz felé, de alighanem a népzene műzenei felhasználása is ilyen) bizonyos szempontból hasonlítható a különböző nyelvek közötti fordításhoz. Ám érdemes kitágítani az analógiák körét. Talán más szempontból lehet megvilágító valamiféle képzőművészeti párhuzam.

A legnyilvánvalóbb analógia képek esetén az eredetitől eltérő méretű, anyagú, megjelenésű reprodukció, s annak számtalan lehetséges változata. Egy másik képzőművészeti analógia lehet a térbeli szobor és annak másolata. Itt mindjárt fölmerül a kérdés, kizárhatjuk-e a szobor (vagy épület mint műalkotás és esztétikai tárgy) fénykép-reprodukcióját? A térbeliségből a síkba történő átlépés ugyanis drasztikusabbnak és radikálisabbnak tetszik, mint akár egy nagyzenekari mű zongorakivonata. Viszont ha egy opera zongorakivonatára gondolunk, melynek megszólaltatásánál hiányoznak az énekhangok, akkor talán nem is olyan képtelen a párhuzam a szobor és a róla készült fénykép egymáshoz való viszonyával. Fölvethető, hogy az énekelt szöveg olyasféleképpen ad új „dimenziót” a dallamnak (hangzásban is, s nemcsak az énekelt szöveg által), mint a szobornak a térbelisége. Mintha ezt igazolná a görög mítosz is Marsyas és Apollón idézett versengéséről, s Marsyas méltatlankodó megjegyzése a „kétféle művészet” (vagyis több dimenzió) alkalmazásáról.

A „reprodukció” a zene esetében a közvetítésnek felel meg. Aki még emlékszik a régi rádiók hangminőségére vagy akár az akadozó lemezekre, az tudja, hogy ezek a médiumok is sokáig (és sok esetben) tökéletlen hangminőséget tettek csak lehetővé, s ilyen módon összevethetőek voltak az „átírat” és a zongorakivonat jelenségével, amint társadalmi szerepük sem különbözött azokétól.

A képzőművészeti analógiák arra is fölhívják a figyelmet, hogy talán az irodalomban sem a fordítás az egyetlen lehetséges párhuzama a zenei átíratnak és átdolgozásnak. Miért is ne vehetnénk figyelembe a művek egyszerűsített (*abridged*) változatát? Beleértve a Lamb testvérek eredetileg gyermekeknek szánt *Shakespeare-mesék* címmel, 1807-ben kiadott gyűjteményét, melyet – mondhatni az egyidejűleg gyűjtött Grimm-mesékhez hasonlóan – azóta is folyamatosan kiadnak és olvasnak. Irodalom esetén természetesen gondolnunk kell a prózai művek színpadi adaptációira is, s éppen ezért nem feledkezhetünk meg (ahogy a már említett Széchenyi könyvtárbeli konferencia szervezői és résztvevői sem feledkeztek meg) a megfilmesítésről vagy éppen az operai átdolgozásról *mint átdolgozásról*, vagy például a szimfonikus költemény sajátos műfajáról.

A képzőművészeti reprodukció fontos szempontokat vethet föl, ha például színes festményeknek a 20. század legnagyobb részében uralkodó fekete-fehér reprodukcióira gondolunk. S vajon nem nézzük-e magát a festmény eredetijét is valamilyen valós vagy elképzelt jelenség leképezéseként? Ilyen módon ugyanis fölvethető, hogy az „eredeti” műalkotás is tulajdonképp „re-produkció”, „átdolgozás”. Ahogy ezt a bevezetőben fölidéztett történet Apollón és a sárkány harcáról s az azt

megjelenítő *nomos*ról szóló leírások sugallják. Éppen ezért fontos az eredetiségélményt magát is figyelembe vennünk, azt, amiről úgy érezzük, *hiteles, egyszeri, egyedülálló*. Hiszen az „átirat”, „átdolgozás” rossz mellékízét épp ezek feltételezett hiányából meríti. Az egyszeri, megvilágosodásszerű élménynek James Joyce nevet is adott, s rövid írásokban külön műfajként alkalmazta: Ez az „epifánia”. Egyfajta váratlan megvilágosodás.

Mint tanulmányában Somfai László megállapítja, a fiatal zongoravirtuóz Bartók mintája Richard Strauss műveiből játszott zongoraátiratai esetén Liszt volt.²⁹ Hogy éppen ő, aki olyan meghatározó szerepet játszott az átírások, átdolgozások és parafrázisok 19. századi történetében, milyen magától értődően kapcsolta össze az átirat jelenségét mind a fordítással, mind a képzőművészeti alkotás reprodukciójával, tanúsítja a Beethoven-szimfóniák átírásához 1865-ben Rómában keltezett előszava.³⁰ Itt a forgalomban lévő szimfóniaátiratokat rossz minőségű litográfiához és pontatlan fordításhoz hasonlítja.

[...] a zongoraátiratok, melyek nagy számban készültek ezekből a szimfóniákból, cseppet sem haszontalanok, még ha önmagukban többnyire középszerűek is. Még a legrosszabb minőségű nyomat, a legpontatlanabb fordítás is ad valami bizonytalan képet Michelangelo és Shakespeare zsenijéről. Még a legfogyatékosabb kivonatban is olykor-olykor fölleljük a mesterek inspirációjának elmosódott nyomait.³¹

A képzőművészeti analógia korai megfogalmazásaként E. T. A. Hoffmann Beethoven 5. szimfóniájáról szóló, 1810-es *Allgemeine Musikalische Zeitung*beli kritikáját tartjuk számon: „A zongora úgy adja vissza a nagy művet, mint a rajz a nagy festményt, amit aztán a képzelet az eredeti színeivel kelt életre.”³² Liszt a – saját kifejezésével – zongorapartitúra („partition de piano”) készítésének technikáját egy 1838-ban publikált írása szerint Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* átírása nyomán dolgozta ki:

Ha nem tévedek, először a *Fantasztikus szimfónia zongorapartitúrájában* adtam példát arra, hogyan lehet másként eljárni. Akárha egy szent szöveg fordítását végeztem volna,

29 Somfai: „Fordítás? Értelmezés? Az átirat problematikája Bartók életművében”, 121–122.

30 Liszt Beethoven szimfóniáiból készített zongoraátirataihoz ld. mindenképp Domokos Zsuzsanna: „Orchestrationen des Pianoforte’. Beethovens Symphonien in Transkriptionen von Franz Liszt und seinen Vorgängern”, *Studia Musicologica* 37/2–4. (1996), 249–341. Ld. még a Liszt-zongoraátiratok technikájának szentelt újabb monográfiát: Hyun Joo Kim: *Liszt’s Representation of Instrumental Sounds on the Piano. Colors in Black and White*. Rochester: University of Rochester Press, 2019. A monográfia alcíme ugyancsak a képzőművészeti analógiára utal, amelynek háttérével a szerző részletesen foglalkozik a könyv bevezetésében.

31 „[...] les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu’ici de ces symphonies, ne sont pas dépourvus d’un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie des Michel-Ange et des Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l’inspiration des maîtres.”

32 E. T. A. Hoffmann: „V. szimfónia”. In E. T. A. Hoffmann *válogatott zenei írásai*. Szerk. és ford. Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1960, 123. Vö. Hyun Joo Kim: i. m., 4.

olyan szigorúan ragaszkodtam ahhoz, hogy ne csak a szimfónia zenei vázát, hanem a kis részlethatásokat és a harmóniai és ritmikai kombinációk sokféleségét átvigyem a zongorára. [...] Munkámat *zongorapartitúrának* neveztem el, hogy érthetőbbé váljék az a törekvés, hogy a zenekart lépésről lépésre követi, s annak csupán azt az előnyt hagyja meg, amelyet a tömeg és a hangszínek változatossága jelent. Amit Berlioz szimfóniájával elkezdtem, azt most Beethoven szimfóniáival folytatom.³³

A mű esztétikai értékeléséhez erősen hozzátartozik, ha nem egyenesen meghatározó benne a tudat, hogy amit hallunk (látunk, olvasunk) a mű *primer – elsődleges* – formája. Hogy mindjárt egy jellegzetesen ellentmondásos élményt hozzak szóba: Marcus Aurelius lovas szobra másolatban áll tulajdonképpeni helyén, a Capitoliumi Múzeum előtt, s magában a múzeumban tekinthető meg – mondhatni: nyilvánvalóan nem természetes környezetében – az eredetije. Számtalan műalkotás, különösen építészeti emlékek s azok szobrászati elemei láthatók eredeti helyükön rekonstruált formában, többé-kevésbé hű másolatokkal helyettesítve. Élményünk mégis lehet teljes találkozás az „eredetivel” annak helyettesítője révén. Ugyanis a művészi jelenség „elsődlegessége” nemcsak és nem feltétlenül a műből magából, hanem az alkalomból vagy – zene és a színészi produkció esetén – az előadásból is eredhet.

Nyilvánvalónak tűnik, hogy a művel való találkozás lényege a *művészi élmény* vagy akár csak az *élmény*. Valamiféle *részesülés* – valamiféle *minőség*ből, amelyet mondhatunk *magasrendűnek* is. S ha a kérdés spirituális síkra terelődik, lehetetlen nem rákérdeznünk a *hitelesség* kérdésére. Bartók itt vizsgált s szerzőinek tekinthető átdolgozása saját zongoradarabjából – különösen a szerző közreműködését megörökítő hangfelvételen hallva – nyilván hasonlíthatatlanul teljes élményt nyújt. Van azonban más, ugyancsak teljes élményt nyújtó formái az átdolgozásnak, amikor valami, ami egyértelműen átírat, átalakítás, mégis kinyilatkoztatásszerű élményt nyújthat. Kurtág György és Kurtág Márta négykezes játékában Bach 106-os kantátájából az *Actus tragicus*ból a nyitó Sonatina tétel koncerten is szerencsére sokszor hallott, s felvételeken is többször megörökített előadása is ilyen.³⁴ Ilyenkor ugyanis – függetlenül az eredetiség történeti és filológiai kérdéséhez fűződő problematikus viszonytól – mintha „színről színre” látnánk, s nem „tükör által homályosan”.

33 „Si je ne m’abuse, j’ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la symphonie fantastique, l’idée d’une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s’il s’agissait de la traduction d’un texte sacré, à transporter sur le piano, non seulement la charpente musicale de symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmonique et rythmique. [...] J’ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l’intention de suivre pas à pas l’orchestre et de ne lui laisser d’autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons. Ce que j’ai entrepris pour la symphonie de Berlioz, je le continue en ce moment pour celles de Beethoven.” Lettre d’un bachelier ès-musique, *Revue et Gazette musicale* 5/6. (1838. febr. 11.), 57–61., ide: 59–60.

34 Az „Átírat, átdolgozás, feldolgozás” konferencián „Mi is a mű? Kurtág György tolmácsolásában Bach János Sebestyén üzeni...” címmel tartott, különösen mély előadásában Fazekas Gergely foglalkozott Kurtág átírataival és a négykezeséhez fűződő viszonyával.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

SEEN IN A MIRROR DIMLY?

History and Idea of Arrangement – Considering the Pythic Nomos, Liszt’s ‘Partition de Piano’ and a Piece from the Bartók–Országh Hungarian Folk Songs

The essay is based on an invited keynote lecture to introduce the conference entitled ‘Transcription and Arrangement’ organized by the Hungarian Musicological Society in 2020. Relying on basic general literature in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, it emphasizes the difference between what we generally name arrangement (a term of French origin) and transcription (from the Latin *transcriptio*). That the phenomenon is present from the very origins of music is shown by the careful differentiation between *kytharistes* (solo performer on the *kythara*) and *kytharodos* (singer accompanied by the *kythara*) in the performance of ancient Greek *nomoi* quite particularly testified by the competition between Apollo and Marsyas as described by Diodoros. Whereas the most diverse forms of creating, performing, using, distributing, studying music throughout the Western music history could be fruitfully discussed in this context, the essay focuses on a detailed analysis of Béla Bartók’s ‘Pentatonic Tune,’ no. 29 in volume I of his revised *For Children* series (1943; original edition *Gyermekeknek*, vol II, no. 31, 1908/09), a piano arrangement of a Hungarian folk song collected by Bartók in Transylvania in 1907 and its transcription for violin and piano by Tivadar Országh which was then completely revised by Bartók and published as the finale of the first series in *Hungarian Folk Songs* for violin and piano (1934). Finally the essay considers analogies in the fine arts and in literature occasionally mentioned in connection with musical arrangements and transcriptions, including *translation* and *abridgement* as well as prints and photos of art works, paintings, sculptures and architecture. Liszt’s writings accompanying his devoted work on the piano transcriptions, which he termed *partition de piano*, of Beethoven’s symphonies are quoted in this context. The essay argues that it is often the originality of the experience rather than that of the art work actually encountered that is decisive (providing a true *face to face* experience) and mentions the revelation experienced at the frequent concert performances by Márta and György Kurtág (also recorded) of J. S. Bach’s *Sonatina* from the *Actus tragicus* (BWV 106) in Kurtág’s piano four-hand transcription. The article is dedicated to the memory of Márta Kurtág.

László Vikárius is head of the Budapest Bartók Archives and editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition, founded by László Somfai. Together with Vera Lampert, he edited the first published volume of the series, *For Children: Early Version and Revised Version* (2016). He is also professor of music and programme director of PhD in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music (now state university) in Budapest. His main field of research is source study, style analysis and reception history.